UEBERSICHT DER GESCHICHTE TOSKANISCHER SCULPTUR BIS GEGEN DAS ENDE...

Hans Semper









Uebersicht der Geschichte

Toskanischer Sculptur

bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts.

Von

Hans Semper.



Zürich.
Druck von David Bürkli
1869.



Meinem

verehrten Vater

Gottfried Semper

in Bescheidenheit gewidmet.

Vorrede des Verfassers.

Nicht eine erschöpfende Darstellung der Geschichte Toskanischer Sculptur bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts soll dieses Schriftchen geben, sondern ursprünglich war es nur bestimmt, die Einleitung zu einer Monographie über »Donatello, seine Zeit und Schule« zu bilden, welche ich in Arbeit habe.

Ich wollte also nur meine Anschauungen über das allmälige organische Heranwachsen der Toskanischen Sculptur kurz zusammenfassen. Während der Ausarbeitung stiess ich jedoch auf manches werthvolle Material, das ich mir nicht versagen konnte zu verwenden und dadurch auch in Deutschland mehr bekannt zu machen. Dabei wuchs die Arbeit und ich entschloss mich, sie besonders herauszugeben. Längst bekannte Thatsachen in Ausführlichkeit vorzubringen, vermied ich soviel als möglich und that es nur, wo es die Abrundung meiner Darstellung unerlässlich machte.

Nicht überall war es möglich, das durch theoretisches Studium Gewonnene mit autoptischen Beobachtungen zu begleiten, sowie anderseits für Letztere hie und da das entsprechende Dokument fehlte. Möge es mir gelungen sein, mit den beschränkten Mitteln, die mir zu Gebote standen, ein, wenn nicht vollständiges, so doch einigermassen in sich abgeschlossenes Bild zu schaffen.

Florenz, im Januar 1869.

Hans Semper.

Uebersicht der Geschichte Toskanischer Sculptur bis gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts.

Nach dem thatsächlichen Untergang der antiken Welt blieben doch deren Formen, in künstlerischer Beziehung so gut wie in staatlicher, Jahrhunderte lang noch fortbestehen. Auch die Bekenner der neuen Lehre bedurften der Kunst, schon um auch mit deren Hülfe dem untergrabenen Heidenthum in der Volksgunst den Rang abgewinnen zu können. Die ersten christlichen Künstler waren aber nicht im Stande, für die neuen Ideen sofort eigene Formen zu schaffen, da sie entweder nur ungetaufte Nachkommen der antiken Völker oder Barbaren ohne jegliche ererbte Kunstformen waren. Daher lebte die antike Kunsttradition in Italien wie im Norden Europa's[1] ununterbrochen fort, fiel aber mit jedem Jahrhundert einer grösseren Verwilderung anheim. Durch Constantin's Verlegung der Residenz des Römischen Reichs nach Byzanz (330 n. Chr.) und durch seine Bemühungen, daselbst eine neue Kunstblüthe herbeizuführen, entstand aus der Verbindung von abendländischen und asiatischen Elementen

ein Seitenzweig der altchristlichen Kunst, welcher unter der Herrschaft von starren Dogmen und einer zugleich luxuriösen und strengen Hofetikette bald zu grosser technischer Entwickelung (zumal in den Kleinkünsten wie Mosaik und Goldschmiedekunst), zugleich aber zu einer Formerstarrung gelangte, die sprichwörtlich ward. Im elften Jahrhundert macht sich ein entschiedener Einfluss dieser byzantinischen Kunstrichtung in der Architektur Italiens bemerklich. Statt dass aber dieses Eindringen byzantinischer Kunstweise in Italien die daselbst noch mühsam fortvegetirende italisch-antike Tradition ausgelöscht hatte, erweckte es vielmehr dieselbe gerade wieder zu neuem Leben und es entstand ein Kampf zwischen Byzantinismus und Romanismus, der mit dem Sieg des letztern endigte, so dass die musivische Inkrustation der Façaden und Innenräume der Kirchen, wenn auch nur allmählig, den gemalten und plastischen Wandbekleidungen weichen musste.[2]

Die grosse Mehrzahl der ältesten jetzt bestehenden Kirchenbauten Italiens stammen aus dem elften und zwölften Jahrhundert. Diess erklärt sich aus dem religiösen und politischen Aufschwung der Völker Italiens nach dem Jahrhundert ihres tiefsten Verfalls, und zum Theil wohl auch aus der Freude über den glücklich überstandenen Weltuntergang des Jahres 1000. Nicht nur Kirchen sondern auch Stadtmauern und Thürme erhoben sich in grosser Anzahl als Zeichen eines Wiederaufblühens der Städte.[3] Mit Selbstgefühl zerstört man die Bauten früherer Jahrhunderte, um sie durch neuere, würdigere zu ersetzen, denn man genügt sich jetzt nicht mehr blos wie früher mit einem blinden Nachtreten auf der Bahn der verkün-

merten, antiken Ueberlieferung, sondern giebt sich einem directen und geschmackvollen Studium antiker Baureste hin. Dies beweisen Bauten wie S Miniato in Florenz (begonnen 1013), das Baptisterium ebenda (von Nikolaus II eingeweiht 1061), St Apostoli ebenda, sowie die Façade des Domes von Empoli (begonnen laut Inschrift 1093). Während die musivische Bekleidung an diesen Kirchen byzantinischen Ursprungs ist, so weist die Feinheit der sculptirten Details auf Studium der Antike hin. S. Marco in Venedig (begonnen am Ende des elften Jahrhunderts) entstand dagegen unter ausschliesslich byzantinischem Einfluss. Auch war es Venedig, das seitdem immer einen ganz besonderen Ruf in der Bereitung von Glasmosaik hatte.

Mit dem allmähligen Siege des italischen Kunstgeistes über den byzantinischen wird auch die figürliche Sculptur wieder mehr zur Architektur herangezogen, während sie unter byzantinischer Herrschaft sich fast ganz auf die Kleinkünste beschränkt hatte. Das zwölfte Jahrhundert ist es, in welchem figürliche Sculpturen in grösserer Anzahl als Kirchenschmuck auftreten, und auch sie zeigen noch den Kampf der beiden Richtungen. Denn wenn auch das Bedürfniss eines solchen Kirchenschmucks ein italisches war, so mussten doch zu dessen Befriedigung theilweise auch Kräfte herbeigezogen werden, die bis dahin unter byzantinischem Einfluss gestanden hatten, wie Goldschmiede etc. Vorwiegend byzantinisch sind fast alle Reliefs an den verschiedenen Kirchenportalen Pistoja's, so die des Gruamon's an den Portalen von S Giovanni fuori Civitá (c 1180) und von S. Andrea (1180), bei denen die Falten der engan-

schliessenden, antiken Gewandung, sowie die Gesichtszüge nur eingekerbt sind, die ganze Bewegung nur in einem zappelnden Schreiten besteht. Ferner das Relief am Portal von S. Pietro in Pistoja, wo zwölf Apostel nebeneinander unter Rundbogen stehen. Bei den genannten Reliefs ist der Grund, von dem sich die Figuren abheben, mit feinen in den Stein gehauenen Ornamenten geschmückt, die ursprünglich mit farbigem Glas und Gold ausgefüllt gewesen sein mussen. Das Relief am Portal von S. Bartolomeo (Christus, der dem Petrus die Schlüssel giebt, nebst den andern Aposteln) ist in der Anordnung byzantinisch, während die kurzen, dicken Figuren selbst den höchstmöglichen Verfall der italisch-antiken Kunsttradition bezeichnen. Vortrefflich dagegen sind die Sandsteinkapitäle in romanisch-korinthischer Ordnung, zum Theil mit gutgehauenen Löwen und Adlern geschmückt, im Innern derselben Kirche. Die runde, plastische Behandlung derselben ist ganz frei von Byzantinismus. Von anderen Sculpturen, welche der italischen Richtung angehören, mögen hier nur noch zwei näher beschrieben werden, einerseits weil sie bisher noch wenig Beachtung erfahren, andrerseits weil sie in Bezug auf altchristliche Compositionsmotive besonders lehrreich sind.

Während der grossen culturhistorischen Uebergangs-Epoche vom 3. zum 11. Jahrhundert fand nämlich in der italischen Sculptur gleichsam eine chemische Verbindung zwischen den formalen Motiven der Antike und den christlichen Ideen, Legenden und Mythen statt, woraus eine Reihe ganz neuer Motive — nicht der Einzelform — jedoch der Relief — oder besser Flachgruppenkomposition hervorgeng.

Die erste der erwähnten Sculpturen ist eine Marmorkanzel im Dom von Volterra, wahrscheinlich vom elften Jahrhundert, sie bildet ein längliches Viereck, wovon drei Seiten mit Reliefs geschmückt sind und das auf vier Säulen mit phantastisch geformten Capitälen ruht, welche ihrerseits wieder von zwei Löwen, einem Stier und einer Art Minotaurus getragen werden. Das erste Relief stellt das Opfer Isaaks dar, welcher auf einem Altar kniet, während Abraham zum Hieb ausholt. Ein herbeifliegender Engel packt ihn an der Schulter, daneben steht ein Esel und ein Schaf. Wir sehen hier schon vollständig das Compositionsmotiv vor uns, das später Ghiberti und Brunellesco bei ihren Concurrenzarbeiten befolgten. Von antiken Formen ist hier freilich nur die Gewandung und ihr Wurf vorhanden. — Auf dem folgenden Relief der Verkündigung erkennen wir das Motiv, welches bis in die späteste Blüthezeit der christlichen Sculptur und Malerei Geltung bewahrte. Der Engel schwebt mit erhobener Hand heran (die erhobene Hand ist wahrscheinlich schon ein antikes Motiv) und Maria in der Tracht einer Vestalin verneigt sich demüthig mit gekreuzten Händen vor ihm. — Auf dem dritten Relief sitzt Christus mit seinen zwölf Jüngern an der Tafel, während eine weibliche Gestalt in der lebhaftesten Bewegung sich ihm zu Füssen wirft, um Schutz vor einem Tiger und einer Schlange zu erflehen. Diese Figur stellt wahrscheinlich eine reuige Sünderin dar, die im Schoosse der Kirche vor der Sünde und Versuchung Rettung sucht. Auch hier ist es nur der Faltenwurf und die Gewandung, welche an die Antike erinnern, und besonders äussert sich am Tischtuch auf kindliche Weise

eine Reminiscenz des antiken, zugleich natürlichen und gewählten Wurfes. Unter den Reliefs sind Inschriften in gräcisirenden, römischen Lettern angebracht, dennoch aber sind die Reliefs von byzantinischem Einfluss frei, was sich nicht nur aus deren Streben nach Belebung, sondern auch aus der Marmorbehandlung ergiebt, indem diese Sculpturen hoch und rund aus dem Marmor herausgehauen sind.

Weit interessanter in Bezug auf Technik sowohl wie Motive ist jedoch eine Marmortafel von 0,77 Meter Höhe und 2,40 Meter Länge, welche an der linken Seitenwand der Kapelle Santo Ansano im Dome von Siena eingemauert ist, und dem Ueberrest der Chorschranke aus der Pieve von Ponte allo spino bei Siena bildet.[a] Diese Marmortafel ist mit Reliefs in vier Abtheilungen geschmückt, welche von Eierstaben, Perlenschnuren u. s. w. eingefasst sind. Auf dem ersten Relief von links an ist wiederum die Verkündigung dargestellt. Maria, in antiker Stellung, ist mit einem Chiton bekleidet, der lang auf den Boden niederfällt und in reichen, antikisirenden Falten sich umbauscht; darüber liegt ein Mantel, der zugleich als Schleier ihr Haupt umhüllt, und dessen eines Ende sie mit vorgestrecktem Zeigefinger über die Brust hält, während sie das andere mit ausgestrecktem Daumen und kleinem Finger in der Mitte des Leibes erfasst. Wir erwähnen gerade die Fingerhaltung so ausführlich, weil deren studirte Anmuth deutlich auf antike, ja vielleicht etruskische Vorbilder hinweist. Der verkündende Engel eilt der Jungfrau in ungeschickter Bewegung entgegen, indem er die eine Hand erhebt und in der andern einen palmetten-gekrönten Heroldstab hält. — Auf dem zweiten Relief sehen wir Christi

Geburt. Maria liegt in der Weise einer etruskischen Sargfigur auf einem Triclinium und ist als Hauptperson, als welche sie hier erscheint, doppelt so gross als der nebenansitzende und im Nachdenken versunkene Joseph, und wohl viermal so gross als zwei Mägde, welche knieend und kauernd Wasser in ein Becken giessen. Im Hintergrund liegt das in Windeln eingeschnürte Kind in einer antikverzierten Wiege, die von einer Akanthuslaube beschattet wird und worauf die trefflich ausgeführten Köpfchen von Ochs und Esel niederschauen, während Engel dieselbe umflattern. Ein anderer Engel spricht von den Lüften herab zu zwei Hirten in Tunika und Pileus, welche in antiker Weise die Hände verehrend emporheben. Das geschilderte Compositionsmotiv einer Wochenstube scheint Anfangs sowohl für Christi wie für Mariä Geburt angewendet worden zu sein, während es allmählig nur für Letztere beibehalten wurde. — Das dritte Relief zeigt die drei Magier zu Pferde auf der Reise begriffen, ihre Gewänder flattern in kühnen Bogen im Winde. — Im vierten und letzten Relief sind die drei Magier dargestellt, wie sie stehend und knieend dem auf dem Schosse Maria's sitzenden Christuskind Buchsen zum Geschenke darbringen, wonach es lebhaft greift. Maria sowohl wie die Könige tragen Kronen von Akanthuslaub, erstere hält in der Linken noch einen Granatapfel.

Sammtliche Figuren sind kurz und dick, mit grossen Köpfen, die jedoch in dem freundlichen, süssen aber gleichförmigen Ausdruck noch alle Spuren des antiken Schönheitstypus aufweisen. Ebenso antik ist der reiche und gewählte, wenn auch unverstandene Faltenwurf und die

Gewandung. Antik ist ferner die bestimmt und mit grossen Flächen angegebene Anatomie, die im Detail mit vieler Liebe und selbst theilweisem Verständniss behandelt ist, während die Proportionen im Ganzen, sowie der freie Fluss der Bewegung, fehlen. Besonders die Pferde zeigen, wenn sie auch in der Entfernung Schaukelpferden gleichen, bei näherer Betrachtung eine sorgfältige Angabe der Muskeln, sowie die nach antiker Weise geschorenen Mähnen und die Wildheit des Ausdruckes. Am überraschendsten aber ist die Vollendung der Technik, welche zugleich ganz antik ist. Mit der grössten Feinheit sind Augen- und Mundwinkel, Nasenlöcher und Locken, Schattenpartieen der Gewandung und Bärte ausgefeilt und ausgebohrt, während die erhabenen Stellen auf's plastischste abgerundet sind. Der Vordergrund ist in Hoch-, der Hintergrund in Basrelief gehalten. Selbst kleine Muskeln und Adern sind lose erhaben herausgearbeitet.

Einerseits zeigt dieses Werk auffallende Verwandtschaft mit etruskischen Sculpturen, andererseits mit Niccolo Pisano's Stile, denn, abgesehen von weit mangelhafterer Zeichnung und Proportion, ist es doch nach denselben Prinzipien und in derselben Technik ausgeführt, die Niccolo befolgte. Leider ist es nicht möglich zu wissen, wer der Urheber der geschilderten Reliefs war und ob er in irgend welcher Beziehung zu Niccolo Pisano stand. Nach Cavalcaselle hätte dieser den Anstoss zu seinem Stile in Apulien empfangen, wo vor und während seines Wirkens eine Sculptur blühte, die mit der seinen grosse Verwandtschaft zeigt. Auch in Neapel und in Rom (hier die Familie der Cosmaten) finden sich gleichzeitig mit Niccolo Bildhauer,

die eine der seinen ähnliche Richtung verfolgen Im Allgemeinen scheint in Süditalien die Sculptur in dieser Periode auf einer höheren Stufe gestanden zu haben als in Nord- und Mittelitalien. Dabei ist es aber wahrscheinlich, dass auch in einzelnen Städten Toskana's die antike Ueberlieferung in Form und Technik nicht so tief sank wie in anderen, und vielleicht unberührter vom Byzantinismus blieb als die süditalische Kunst.

Allein wenn auch Niccolo Pisano's Schaffen verwandte Bestrebungen voraus und zur Seite gingen, so ist er jedenfalls der bedeutendste Vertreter der »Protorenaissance« in der Sculptur, wenn wir seine Richtung so nennen dürfen, entsprechend der zwei Jahrhunderte früher eingetretenen, ähnlichen Erscheinung in der Architektur Jedoch auch seine Protorenaissance sollte nicht den Anfang der wirklichen Renaissance bilden, weil die Kunstfertigkeit eines Volkes, so gut wie eines Individuums. Zeit haben will zur Entwickelung und weil Niccolo's Thätigkeit nicht die eines Reformators sondern eines Restaurators war. Er schloss sich der überkommenen italischen Kunsttradition eng an und war nur bemüht, sie von ihrer Verkümmertheit und Verwilderung durch direktes Studium antiker Statuen und Reliefs zu reinigen. Desshalb behielt er die Motive der Composition, die er vorfand, bei, suchte aber in die einzelnen, sie zusammensetzenden Figuren nach antiken Mustern Schönheit und Proportion zu bringen Die Anatomie giebt er nach antiker Weise bestimmt an, besonders aber verlegt er sich auf ein fleissiges Studium der antiken Gewandung, die unter seinen Vorgängern zu Mumienhülsen vertrocknet, oder zu einem unverstandenen, üppigen Chaos verwildert

war. Ferner sucht er seinen Figuren möglichst plastische Rundung, ja lässt sie aus den tiefausgehöhlten Reliefs oft fast frei herausspringen; seine übrige Technik ist die schon bei Gelegenheit der Reliefs in Siena geschilderte. In Niccolo Pisano ist der letzte Versuch der altchristlichen Kunst verkörpert, die Formen, worin sie sich bewegt hatte, zur höchstmöglichen Harmonie mit den Ideen, welchen sie dienen sollten, zu vereinigen. Seine Kunst ist die höchste Blüthe und der Abschluss der altchristlich-italischen Sculptur mit ihrem gleichzeitigen Sieg über den Byzantinismus.

Allein eine ängstlich antikisirende Form konnte nicht den völlig entsprechenden Ausdruck der Ideen eines neuen Zeitalters bilden; daher schlägt die Mehrzahl der Schüler Niccolo's unter der Führung seines eigenen Sohnes eine neue Richtung ein, übernimmt jedoch von ihm als Vermächtniss eine ausgebildetere Technik und geläuterte Compositionsmotive.

Ehe aber die neue Richtung besprochen wird, welche Giovanni Pisano der Sculptur gab, wollen wir die bedeutendsten von jenen Schülern Niccolo Pisano's nennen, die seiner Manier treu blieben. Als ein solcher ist uns der Dominikaner Fra Guglielmo D'Agnello bekannt, welcher im Jahr 1238 zu Pisa geboren ward. 1265 bis 1267 arbeitete er gemeinschaftlich mit Niccolo an dem Grabmal des heiligen Domenico in der Kirche gleichen Namens zu Bologna. In Pisa schmückte er die Façade von S. Michele und liess im Dom eine Kanzel und Reliefs unvollendet zurück. 1293 ist er in Orvieto unter der Leitung des Sienesischen Architekten Lorenzo Maitani, der die Façade des dortigen Domes baute, als Bildhauer

beschaftigt. Er starb ungefähr im Jahre 1314 zu Pisa. Wahrscheinlich identisch mit ihm ist der Meister Guglielmo, welcher im Jahr 1270 die Kanzel von S Giovanni fuori Civita zu Pistoja herstellte.[7] Diese Kanzel wird von zwei Säulen getragen und lehnt sich mit der einen Seite an die Mauer an, auf den drei übrigen Seiten befinden sich Reliefs von folgendem Inhalt

Oestlich: Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt,
Nördlich Fusswaschung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Christus giebt dem Petrus die Schlüssel,
Westlich Himmelfahrt Jesu, Erstaunen der Junger und Maria's über das Verschwinden Christi, Ausgiessung des heil Geistes, Maria's Himmelfahrt.

Alle diese Darstellungen enthalten alte Motive, wie z. B. die Geburt Christi und die Verkündigung hier auf dieselbe Weise angeordnet erscheinen wie auf den oben geschilderten Reliefs zu Siena. Zugleich ist aber auch ein Studium Niccolo Pisano's sichtbar, so besonders an der Darstellung der Kreuzigung, während ein glückliches Studium der Antike besonders an dem ruhig und einfach behandelten Relief der Fusswaschung hervortritt. Ja im Ganzen ist Guglielmo seinem Meister in der Composition noch überlegen und vermeidet er dessen Ueberfüllung des Reliefs. Besonders schön componirt ist die Visitation und die Darstellung, wie Christus dem Petrus die Schlüssel übergiebt, ja es macht sich an diesen Reliefs bereits deutlich das Toskanische Gefühl für kühnen Linienschwung geltend, das anderseits schon an den Sarkophagreliefs der Etrusker wirksam war.[8]

Ein anderer tüchtiger Bildhauer, der Niccolo's Richtung beibehielt, ist der Sienieser Tino di Camaino, welcher seine Jugend in Pisa verlebte und dort mehrere Werke der Sculptur und Architektur schuf, nämlich im Dom die Kapelle S. Ranieri mit einem Relief, das die dem Heiligen erscheinende Maria darstellt, 1312 die Basreliefs am Taufstein des Baptisteriums, 1315 den Sarkophag Heinrich VII von Luxemburg. In Florenz ist von ihm im Dom der Sarkophag des Bischofs Antonio d'Orso, den er im Auftrage von Francesco Barberino ausführte, in S. Maria Novella der Sarkophag des Bischofs von Fiesole, Tedice Abotti. In Neapel endlich, wo er seine Tage von 1324 bis zu seinem Tode 1339 zubrachte, lieferte er 1325 das Grab Maria's von Ungarn, der Frau des Königs Karl II. von Neapel (in der Kirche S. Maria Donna Regina), im Jahre 1332 das Grab der Mathilde, Prinzessin von Achaja, sowie 1338 dasjenige des Herzogs Karl von Kalabrien und seiner Gemahlin Marie von Valois. Letztere drei Gräber befinden sich in der Kirche Corpus domini.

Das Grab des deutschen Kaisers Heinrich VII., der bekanntlich 1313 auf einem Zuge von Pisa nach Siena eines plötzlichen Todes, wahrscheinlich an Gift, starb, war ehemals im Dom von Pisa an der Mauer angebracht und steht jetzt im Kreuzgang des Campo Santo. Auf vier Consolen, in deren Zwischenräumen Marmortafeln mit Wappen, ruht das antik-gegliederte Postament, welches den Sarkophag und zu beiden Seiten desselben je eine weibliche, trauernde Figurette trägt. Der Sarkophag ist mit elf Aposteln in Hochrelief geschmückt, deren Häupter ein Rundbogenfries einrahmt, und auf demselben liegt

im Kaisermantel eingehüllt der Todte, dessen Haupt sich seitwärts neigt und auf einem Kissen ruht, während die Hände über der Brust gekreuzt sind. An dem mit Adlern ciselirten Mantel sind noch reichliche Spuren von Vergoldung zu sehen. Das starkknochige, ernste Antlitz des Kaisers mit den schmalen, eingesunken Lippen und der festen Stirne, zeugt für grosse Porträtähnlichkeit.[2]

Der Sarkophag des Antonio D'Orso, gleichfalls in antiker Form, ruht auf einem hoch an der südlichen Wand des Florentiner Doms eingemauerten Postament, dessen unterer Theil rundbogenförmig ausgeschnitten und von Wandconsolen getragen ist, und welches Engelgestalten und in der Mitte ein die Arme ausbreitender Mönch schmücken. Die Frontseite des Sarkophags stellt in antiker Einzelform und Compositionsweise die Empfehlung des Todten durch Maria an Christus dar, welcher sitzend dem knieenden Bischof seinen Segen ertheilt. Hinter ihm stehen sieben Apostel oder Heilige in antiker Gewandung, hinter dem Bischof Maria und sechs andere männliche und weibliche Figuren. Die Schmalseiten des Sarkophags sind mit Wappen geschmückt, auf dem Sargdeckel befindet sich die **sitzende Leiche** des Bischofs mit über den Schooss gekreuzten Händen und geneigtem, gleichfalls porträtähnlichem Haupte.

Besonders schön in der Composition und in den Verhältnissen ist das Grabmonument des Tedice Aliotti in Sta. Maria Novella. Neben dem Sarkophag erhebt sich noch auf 2 schlanken Säulen ein rundbogiger, an der untern Seite kleeblattartig ausgeschnittener Baldachin.

Tino's Spezialität scheinen Grabmonumente gewesen

zu sein, die er unbeeinflusst von Giovanni's Stile nach antiken Mustern in grosser Einfachheit und Eleganz herstellte. Die Porträtähnlichkeit seiner Figuren dagegen deutet darauf hin, dass er auch von Giovanni's Einfluss nicht ganz unberührt blieb.[18]

Giovanni Pisano's neue Richtung charakterisirt sich dadurch, dass er eine grössere Harmonie zwischen Idee und Form herzustellen bemüht ist, indem er die Kunst von der Abhängigkeit zu emanzipiren sucht, in welcher sie noch bei Niccolo der Antike gegenüber stand. Diesen Zweck strebt er gleichzeitig durch ein realistisches Studium der Natur und durch Aufnahme der abstrakten und religiösen Zeittendenzen in seine Kunst zu erreichen. Schon in den frühesten Werken lässt sich als seine Eigenthümlichkeit ein hoch erregtes leidenschaftliches Leben beobachten, das sich in unruhigen und momentanen — weder der Antike noch der Ueberlieferung entlehnten — Stellungen äussert. (Beobachte z. B. die verschiedenen Affecte der ihrer Kinder beraubten Mutter im Relief des Kindermords an der Kanzel von S. Andrea zu Pistoja.) Im Allgemeinen behält er jedoch für die Composition die alten Motive bei, die er nur realistisch bereichert und belebt. Ferner beginnt Giovanni die Köpfe zu charakterisiren, zwar selten und nur bei historischen Personen individuell,[19] jedoch häufig nach den verschiedenen Leidenschaften und Altersstufen. Schmerz und hohes Alter stellt er in übertriebener Weise durch Verzerrung und Zerfurchung der Züge dar. Wie in den Köpfen, so ist auch in seiner Bildung des Nackten ein Versuch zu Naturstudium zu erkennen; mit grosser Energie, aber mangelndem Verständniss, sucht er Bewe-

gungen und Muskeln dem Leben abzulauschen. Auch in die Gewandung bringt er Realismus, behält jedoch an allen Heiligen sowie an den stehenden Figuren das antike Kostüm bei und entfernt sich auch nicht völlig vom antikisirenden Wurf Niccolo's, zugleich datirt aber seit ihm die häufigere Einführung von zeitgenössischen Kleidertrachten in die bildende Kunst, während bei Niccolo nur erst vereinzelte Spuren davon zu finden sind, z. B. an dem Grabe des heil. Domenico in Bologna. Besonders wandte Giovanni die Trachten seiner Zeit an den Figuren an, die er eigentlich erst in's Leben rief, d. h. den allegorischen Gestalten der christlichen Tugenden und freien Künste. Bei Niccolo kommen auch weibliche Figuren mit allegorischer Bedeutung vor, allein nur dekorativ und ohne weitere Attribute in allgemein-antiker Form.

Die Scholastik, welche im elften Jahrhundert fast zu vermegen drohte, nahm vom dreizehnten Jahrhundert an mit Thomas von Aquin und anderen wieder einen mächtigen Aufschwung, wozu sie die Nahrung aus arabischer Philosophie und dem besser bekannt gewordenen Aristoteles schöpfte. Weil nun das Bestreben der Scholastik dahin gieng, christliches Dogma und heidnische Philosophie mit einander in Einklang zu bringen, so nahmen die Begriffe und Ideen, die sie bildete, eine vorzugsweise moralisirende Färbung an und konnten sie sich solcherweise um so leichter bei dem damals ernst gestimmten grossen Publikum Geltung verschaffen. Es machte sich daher auch bald der Einfluss der Scholastik auf Sprache und Volksdichtung bemerklich. Die Sprache musste sich aus ihrer Verwilderung heraus zu festen Formen gestalten, um als Ausdruck abstrakten

und subtilen Denkens dienen zu können. Damit aber die abstrakten Begriffe dem Volke einleuchtender und mundgerechter würden, mussten sie in sinnliche Bilder gekleidet werden, und so entsteht die Allegorie, die damals zwar nicht zum ersten Male in christlicher Zeit, aber bestimmter und durchgreifender als je vorher auftrat. Aus solchen Allegorien sind mit Anklängen an antike Mythen eine grosse Anzahl von phantasievollen Volkserzählungen mit religiöser Tendenz noch vor Dante's göttlicher Comödie entstanden, mit der sie in der Anschauungsweise viel Verwandtschaft haben.[12] Giovanni Pisano ist der erste italienische Künstler, der sich in der Weise, wie dess in der gleichzeitigen Volksdichtung und Kunstpoesie geschieht, in umfassender Weise von der Scholastik inspiriren lässt. Seine sitzenden Tugenden und Künste, deren anmuthige Zeitkostüme und lebensvolle Erfindung ihren abstrakten Ursprung vergessen lassen, bilden die Prototypen für unzählige, verwandte Schöpfungen, die sich bis in's fünfzehnte Jahrhundert hinein wiederholen. Den Einfluss der mönchischen Strenge dieser Zeit bezeichnen die ernsten, finstern Physiognomien, die Giovanni seinen Figuren im Gegensatz zu Niccolo's antik-heiteren Köpfen giebt.

Giovanni Pisano's Einfluss dehnte sich über ganz Italien in entscheidender Weise aus, in der Sculptur sowie in den davon abhängigen Kleinkünsten, besonders der Goldschmiedkunst. Dass Giovanni auch Erzgiesser war, erzählt nicht nur Vasari, sondern es sind auch noch im Thurme von S. Pietro zu Perugia fünf Glocken vom Jahre 1286 erhalten, welche die Inschrift tragen: »Quarum fabricator fuit magister Johannes de Pisis«[13] und wer zu jener Zeit Erzgiesser

war, pflegte auch Goldschmied zu sein. Ja selbst in der Architektur trug Giovanni Pisano viel zur allgemeinen Verbreitung des neuen sogenannten gothischen Stils bei, der zu jener Zeit durch deutsche Meister in Italien eingeführt wurde, mit denen Vasari den Giovanni auch in Berührung bringt. Von ihnen hat er vielleicht auch den Anstoss zu seinem Realismus in der Sculptur erhalten, während die Vorliebe für Allegorien dem Geschmack seiner Zeit und Umgebung überhaupt entsprach.

Die erste gothische Kirche, S. Francesco zu Assisi, wurde im Jahre 1228 von Jacobo Tedesco begonnen, 1253 wurde sie eingeweiht. Gleichzeitig mit Giovanni nahm auch der grosse Architekt Arnolfo di Cambio von Colle den gothischen Stil an. Derselbe ward geboren 1232 und arbeitete 1272 zusammen mit Giovanni Pisano, sowie mit den Florentinern Goro, Donato und Lapo für Niccolo Pisano, dessen Schüler er war, an der Kanzel im Dome von Siena. Zum Lohn seiner Mühen wurde er zum Bürger letzterer Stadt gemacht. 1255 begann er den Palazzo del Podestà zu Florenz, der jedoch in seiner gegenwärtigen Gestalt kaum noch eine Spur von Arnolfo's Architektur bewahrt, da bis 1346 fast ununterbrochen an demselben gebaut wurde.[14] In demselben Jahre entwarf er den Florentiner Dom und begann auch den Bau, von welchem jedoch gegenwärtig wohl wenig mehr als der Grundplan erhalten ist. Im Jahre 1280 errichtete Arnolfo das Grabmal des Cardinal De Brago in S. Domenico zu Orvieto. Auch in Rom führte er mehrere Bauten aus, und im Jahr 1285 ein Ciborium von Marmor, welches sich in der Kirche S. Paolo fuori le mura befindet, bei deren Brand

1822 es glücklicherweise gerettet wurde [15] 1294 begann er den Bau von Santa Croce zu Florenz, 1298 den Palazzo vecchio ebenda, 1284 bis 1290 die Loggia von Orsanmicchele. An letzterer ist jedoch keine Spur von seiner Thätigkeit mehr vorhanden, da die Loggia vom Jahre 1337 an von Grund aus neu aufgebaut wurde, während Arnolfo 1310 starb

Durch Arnolfo oder Giovanni Pisano wurden auch die Cosmaten in Rom dem gothischen Stile gewonnen Ueber das nähere Verhältniss der Letzteren zu Giovanni Pisano und seiner Schule in Bezug auf Grabmonumente wird später ausführlicher gesprochen werden. [16]

War Giovanni Pisano aber auch nicht der erste, noch vielleicht der grösste Architekt im gothischen Stil Italiens, so trug er doch vermöge seiner vielseitigen Thätigkeit ebenfalls Viel zur Verbreitung desselben bei. Der Zweck dieser Schrift gestattet jedoch nicht, weiter in Sculptur noch Architektur, Giovanni's Einfluss über ganz Italien hin zu verfolgen, es sollen hier vielmehr nur die Hauptkunststätten Toskanas näher in's Auge gefasst werden, denn Toskana war ja die Provinz Italiens, wo die Sculptur die regelmässigste Entwickelung genoss und die höchste — eine klassische — Blüthe erreichte

Siena, Pisa und Florenz sind die drei Städte Toskana's, wo Giovanni die bedeutendsten Schulen in's Leben rief Siena steht isolirter für sich da, während Pisa und Florenz in näheren historischen Zusammenhang treten und zwar in der Weise, dass die Hauptkräfte der Pisanischen Schule bald von dem mächtig aufblühenden Florenz angezogen werden, so dass in Pisa die Sculptur versiegt, während sie

in Florenz neue Blüthen treibt und ohne Verfall unter schritt- und sprungweisen Umwandlungen der freieren Entfaltung entgegengeht, die ihr das fünfzehnte Jahrhundert bringt

Ehe wir jedoch auf die drei Hauptschulen toskanischer Sculptur eingehen, mögen einige vereinzelte Spuren von Giovanni's Einfluss auf die Goldschmiedkunst erwähnt werden In Pistoja, wo Giovanni Pisano in den Jahren 1298 bis 1301 an der Marmorkanzel von S Andrea arbeitete, tritt im Jahre 1316 der Goldschmied Andrea di Jacopo d'Ognabene mit Arbeiten hervor, die völlig in Giovanni's Stil gehalten sind, während derselbe Andrea im Jahre 1287 noch in byzantinischer Manier befangen war.[17] In letzterem Jahre wurde nämlich von den Operai des Doms zu Pistoja der Beschluss gefasst, zu Ehren des heiligen Jakob einen Altar von getriebenem Silber mit zwölf Aposteln zu stiften und Andrea erhielt den Auftrag zu dessen Ausführung Ausser der tabula altaris (Altarblatt) stellt er auch die tabula ante altarem (Altarbrüstung), letztere jedoch ohne figürlichen Schmuck, her Im Jahre 1293 wurde dieser Altar durch Vanno Fucci und Genossen (von denen auch Dante spricht) bestohlen und beschädigt, wesshalb Andrea beauftragt ward, das Altarblatt, und Lapo, die Brüstung zu restauriren Von 1314 bis 1316 wird jedoch auch letztere von Andrea di Jacopo d'Ognabene mit Reliefs geschmückt, welche fünfzehn Geschichten des alten Testaments darstellen und von sechs Propheten-Figürchen sowie Emailmedaillons eingefasst sind Giovanni Pisano's Einfluss zeigt sich an diesen Reliefs nicht nur im leidenschaftlichen Leben und der halbantiken, halbrealisti-

schen Gewandung, sondern es sind auch die Darstellungen des Kindermords, sowie der Geburt und Kreuzigung Christi fast genaue Wiederholungen derselben Gegenstände an Giovanni Pisano's Kanzel in S. Andrea.

In Arezzo verfertigten zwei Goldschmiede, Pietro und Paulo, von Silber den Kopf des heiligen Donatus in Giovanni Pisano's Stil. Entweder waren sie direkte Schüler Giovanni's oder der Senesen Agnolo Di Ventura und Agostino di Giovanni, welche zu Arezzo das Grab des Bischofs Guido Tarlati im Jahre 1330 herstellten und fälschlich von Vasari Brüder genannt werden, da sie vielmehr nur Arbeitsgenossen waren. Von einem Sohn Agostino's, Namens Giovanni, ist das sehr fein ausgeführte Marmorrelief der Madonna mit dem Kind und zwei Heiligen, welches im Oratorium von S. Bernardino zu Siena in einem Schrein aufbewahrt wird.[18]

In Siena fanden die Pisanischen Meister einen günstigen Boden für ihre Kunst, da, wie schon erwähnt, die Anzeichen vorhanden sind, dass daselbst bereits eine Bildhauerschule blühte, die denen anderer Städte Toskana's überlegen war. Giovanni konnte aber schon desshalb nachhaltigere Einwirkungen in Siena hinterlassen als Niccolo, weil er nicht nur 1272 mit seinem Vater an der Kanzel daselbst arbeitete, sondern auch 1284 die Domfaçade entwarf und zu bauen begann und dazu zahlreiche Senesische Künstler herbeizog. Ja Giovanni wurde in Folge letzteren Baues zum Bürger von Siena ernannt. Schon zu dieser Zeit offenbart sich der Senesen begeisterte und neidlose Anerkennung fremder Künstlergrössen, verbunden mit der Bemühung, dieselben auf jede verlockende Weise an die Stadt zu fesseln.

Einer seiner bedeutendsten Senesischen Schüler war

Lorenzo Maitani, Architekt, Bildhauer und Erzgiesser. Seine berühmteste architektonische Schöpfung ist die Façade des Domes von Orvieto, worin er Giovanni's Vorbild zu grösserer Vollendung weiter führte. Er baute daran von 1310 bis zu seinem Tode 1330.[20] Viele Künstler, zunächst seine Söhne Niccolo und Vitale, später auch Andrea Pisano leiteten noch nach seinem Tode den Bau und unter ihren Händen kam manche Schönheit, die in Lorenzo Maitani's Originalentwürfen, in dem Archiv des Domes, sich findet, nicht zur Ausführung oder ward modifizirt. Nicht nur der architektonische Theil, sondern auch einige Marmorreliefs sowie ein Bronzeadler und zwei Engel über dem Hauptportal sind Lorenzo's Werke.

Ein anderer Schüler Giovanni's war Lando di Pietro, der als Architekt, Ingenieur, Goldschmied und Erzgiesser thätig war. Er stellte für Heinrich VII eine Krone her, goss 1322 die berühmte grosse Glocke für die florentinische Gemeinde, entwarf 1334 für König Robert in Neapel mehrere Gebäude, wurde aber 1339 nach Siena zurück berufen, um den Dom so zu vergrössern, dass das ehemalige Langsschiff das Querschiff des neuen Baues bilden sollte. Lando starb jedoch schon am 4. August 1340 und sein Plan kam wegen verschiedener Construktionsschwierigkeiten und weil mittlerweile der Geschmack für die Gothik erlosch, nie zur vollständigen Ausführung, sondern blieb eine imposante Ruine bis auf den heutigen Tag.

Ferner sind folgende senesische Bildhauer aus Giovanni's Schule zu nennen: Goro di Gregorio, der das Grabmal des heiligen Cerbone im Dome von Massa di Maremma 1326 errichtete. Maestro Gano, von dem das Grab des Bischofs

von Pistoja, Tommaso Andrei, in der Hauptkirche seiner Vaterstadt Casale im Senesischen herrührt Cellino di Nese, der viele Jahre in Pistoja lebte und daselbst das bekannte Grab des Gelehrten und Dichters Cino de' Sinibaldi im Dome herstellte (1337). Zu derselben Zeit arbeitete er an der Taufkirche S Giovanni Rotondo zu Pistoja und erhalt 1339 den Auftrag, die Aussenseite derselben zu schmücken, so dass es zweifelhaft ist, ob Andrea Pisano überhaupt am Bau Theil hatte, wie Vasari berichtet [20] 1350 ist Cellino auch am Bau des Campo santo von Pisa beschaftigt

Gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts eilte in Siena die Sculptur einem traurigen Verfalle zu, der mit den politischen Ereignissen zusammenhing. Nachdem im Jahre 1368 nämlich das Volk zur Herrschaft in Siena gelangt war, wurde es bald darauf durch den Adel und besonders die Familie Salimbeni derselben wieder beraubt und wurden viertausend Burger, meist Handwerker und Künstler, in die Verbannung geschickt Der Schaden, der dadurch der Sculptur erwuchs, ist am besten sichtbar an den Statuen, womit in den Jahren 1376 bis 1384 die Cappella della Piazza geschmückt wurde Unter den fünf daran betheiligten Künstlern befand sich nur ein Bildhauer, die übrigen waren Maler und Goldschmiede Desshalb tragen die Figuren von Heiligen, mit welchen sie die Nischen der Loggia (Cappella della Piazza) ausfüllten, einen so auffallenden Archaismus in der Gewandung an sich, wie ihn die Sculptur dieser Zeit in Florenz z B schon längst überwunden hatte [21]

In Pisa selbst ging die von Niccolo und Giovanni gegründete Bildhauerschule einem noch schnelleren Verfall

entgegen. Andrea Pisano, der seiner Thätigkeit nach Florenz angehört, hatte zwei Söhne, von denen Nino ihm an der Bronzethür des Baptisteriums (1331—33) in Florenz half, und mit ihm zu gleicher Zeit wahrscheinlich auch einige Reliefs für die Façade des Doms von Orvieto herstellte. In Pisa selbst ist von Nino eine Madonna über dem Portal der jetzt Einfall drohenden Kirche S. Maria della Spina [23]. Er zeichnet sich durch tiefes Gefühl und delicate Marmorbehandlung aus. Von seinem talentloseren Bruder Tommaso befinden sich einige Arbeiten im Campo Santo [23]. Ein anderer Pisaner Bildhauer, Giovanni Balducci, wurde 1339 von Azzo Visconti nach Mailand berufen, um das Grab des heiligen Petrus in Santo Eustorgio zu errichten. Ausserdem ist von ihm eine Kanzel in Castel S. Casciano und das Grab des 1322 verstorbenen Herrn von Lucca, Guarnerio di Castruccio Interminelli, in der Kirche S. Francesco bei Sarzana. Der Stil seiner Sculpturen ist äusserst roh [24].

In Florenz erweckt der Pisanische Einfluss eine Bildhauerschule des vierzehnten Jahrhunderts von einem ihr eigenthümlichen Charakter. Zwei Künstler sind die Begründer dieser florentinischen Sculptur, der Maler Giotto und Andrea Pisano, während Orcagna die Eigenschaften beider in sich vereinigt und die Periode beschliesst.

Von seinem Vorgänger Cimabue verblieben Giotto nur wenige Härten, besonders in der Gesichtsbildung. Er emanzipirt sich vom Stile seines Lehrers, offenbar durch ein Studium von Giovanni Pisano's Werken, dessen leidenschaftliches Leben und Realismus er annimmt. Ja er geht im Realismus noch weiter, zumal was die Gewandung be-

trifft, in deren Wurf er sich vollständig von der antiken Tradition emanzipirt, auch wendet er noch häufiger als Giovanni zeitgenossische Costume an. Anderseits verfieft er jedoch den religiösen Ausdruck und ist er ein grosserer Stilist als Giovanni. Seine Stilisirung besteht aber nur in einer andeutenden Vereinfachung der Natur.[23]

Der reinste Repräsentant seiner Epoche war Andrea Pisano, wiewohl er direct aus Giovanni Pisano's Werkstätte hervorging, von welchem er wie Giotto die alten Compositionsmotive, die Allegorien, sowie theilweise die zeitgenössische Gewandung annahm. Alle diese überkommenen Elemente der Kunst behandelte er aber auf seine eigene Weise. Ebenfalls mit neuer eigener Initiative und nicht in den Fusstapfen Niccolo's befolgt er im Nackten ein Studium der Antike. Diesen ganzen angedeuteten Stoff ablaert er nach Prinzipien, die aus einer Verbindung von der Antike abgelauschten und dem Zeitgeist entsprungenen Gesetzen bestehen. Zumal Letztere sprechen sich in einer abstrakten, geometrischen Symmetrie und in einfachen, aber schwungvoll geschweiften Schonheitslinien, besonders im Faltenwurf, aus. Die Folge dieser Prinzipien Andrea Pisano's ist seine grosse Reinheit der Zeichnung und klare Uebersichtlichkeit, Einfachheit und Anmuth der Composition, womit er noch eine der Zeit entsprechende Gefühlsinnigkeit verbindet, die aber bei ihm einen ruhigeren Ausdruck annimmt als bei Giotto.

Die hier auseinandergesetzten grossen Unterschiede zwischen Giotto und Andrea Pisano (soviel sie als Zeitgenossen Gemeinsames haben mögen) machen es dem Verfasser unwahrscheinlich, dass Giotto dem Andrea die Zeichnungen

zu seiner Erzthure am Baptisterium geliefert habe. Oder Andrea Pisano hat Giotto's Zeichnungen so völlig nach eigenen Grundsätzen umstilisirt, dass die Frage überflüssig wird, ob Giotto die ersteren ursprünglich lieferte oder nicht.

Am Campanile des Doms scheinen von beiden Künstlern sich nebeneinander Reliefs zu befinden, da letzere in der Richtigkeit der Zeichnung soweit von einander abstehen. So scheint an der Südseite des Thurmes das Relief des Hausbaues von Giotto, das des Reiters von Andrea Pisano zu sein. Ebenfalls von Letzterem sind jedenfalls Adam's und Eva's Erschaffung und Vertreibung aus dem Paradies an der Westseite des Thurmes.

Andrea Pisano's Zeichnung ist in seinen kleinen Reliefs viel freier als in den grösseren Freistatuen, wie sie z. B. über dem Portal des Giottothurms stehen. Auch ist Andrea in seinen Statuen noch so ziemlich in der Pisanischen Schultradition befangen, während er in seinen Reliefs seinen eigenthümlichen Stil hat. Diess rührt vielleicht daher, dass er vorwiegend Goldschmied war. Denn als Goldschmied führte er ja auch 1331 bis 1333 die Bronzethüre aus. Ja seine dem Realismus geradezu entgegengesetzte Stilistik im Faltenwurf ist vielleicht ebensowohl ein Ausfluss der Goldschmiedetechnik als des Zeitgeistes. Denn bei Figuren von kleinem Massstab ist der Faltenwurf entschieden leichter nach gewissen fortlaufenden geometrischen Schönheitslinien, als gemäss den in scheinbarer Willkühr verhüllten Naturgesetzen herzustellen, diess gilt beim Thon und noch vielmehr beim Metall. Die Technik der Kleinkünste war es auch, die den byzantinischen Faltenwurf schuf, der mit jenem Andrea Pisano's gewisse Analogie zeigt.[26]

Wenn uns aber von Andrea Pisano's Werken der Goldschmiedkunst keine oder wenig Nachrichten erhalten sind, so wissen wir dagegen, dass die Goldschmiede des ganzen vierzehnten Jahrhunderts unter seinem Einfluss standen, ja selbst im fünfzehnten Jahrhundert folgt noch Ghiberti demselben. Zunächst war Andrea's Sohn Nino als Goldschmied thätig, ferner waren eine ganze Reihe von Goldschmieden aus seiner Schule an seiner Erzthüre und an den beiden grossartigen Altären von getriebenem Silber beschäftigt, die um jene Zeit zu Pistoja und Florenz errichtet wurden. Der Altar in Pistoja wurde, wie wir schon gesehen haben, 1286 begonnen. Mitte des vierzehnten Jahrhunderts beschloss man, die mittlere Altarbrüstung noch mit zwei ähnlichen Silberplatten zu flankiren, und 1357 wurde von einem Maestro Pietro von Florenz das linke Seitenblatt mit neun Geschichten des alten und neuen Testamentes hergestellt. Dieses, sowie das weit kunstvollere rechte Seitenblatt, das im Jahre 1371 von Leonardo di Ser Giovanni von Florenz mit neun Geschichten des neuen Testaments verfertigt wurde, — beide sind offenbar in Andrea Pisano's Stil gehalten. Von demselben Leonardo di Ser Giovanni sind auch die Reliefs, welche am Mittelstück des Silberaltars der Taufkirche zu Florenz die Statue des Täufers umgeben. Sogar in der Composition dieser Reliefs hat sich Leonardo getreu an die Darstellungen am Bronzethor seines Meisters Andrea gehalten.[27]

Andrea di Cione, genannt Arcagnolo oder Orcagna, steht dem Giotto näher als dem Andrea Pisano und wandte des Ersteren Stil auch in der Sculptur an, minderte jedoch dessen Leidenschaftlichkeit durch Elemente von Andrea's

Kunstweise. Sein bedeutendstes bildnerisches Werk ist bekanntlich das Tabernakel in Orsanmichele von 1359.[23]

Gleichzeitig mit Andrea Pisano und Orcagna waren noch zahlreiche andere Bildhauer in Florenz thätig, deren Werke jedoch grösstentheils nicht mehr existiren oder festzustellen sind. Vom Maler Tommaso di Stefano soll ein Grabmal in Sta. Croce sein, dem Maler Mes werden die drei Figuren an der Sudseite des Campanile zugeschrieben. Sowohl diese Werke als die des Künstlers Alberto d'Arnoldo sind noch in Giovanni Pisano's Stil gehalten.[23]

Mit Orcagna schliesst die Zeit der gothisch-italischen Sculptur ab, es folgt bis zum Ende des Jahrhunderts eine Uebergangsperiode, welche die Brücke zur Renaissance-Sculptur bildet. Es treten in der soeben geschilderten Periode schon alle Kräfte in Thätigkeit, die den Charakter der Renaissancesculptur ausmachen sollten, allein es fehlt deren Aeusserung noch die nöthige Energie, Vollständigkeit und Consequenz. Das Studium der Antike bestand entweder wieder nur in einer befangenen Anlehnung an Traditionen, oder es trat zu sporadisch, einseitig und äusserlich auf, oder endlich es fehlte ganz. Den realistischen Bestrebungen ging die technische und wissenschaftliche Gründlichkeit ab, zumal wagte man sich nur selten an die Darstellung des Nackten, das in vielen Fällen wie z. B. beim Christuskind durch das kirchliche Herkommen ausgeschlossen war. Der transzendentale und abstrakte Geist des Dogmas und der christlichen Philosophie ist es auch, der einerseits zwar das Gefühl der Künstler vertieft (aber oft bis zur Ueberschwänglichkeit und auf Kosten der naturwahren Form), der andrerseits aber dem Künstler die an und für sich höchst

mächtigen geometrischen Compositionsgesetze in zu nackter und abstrakter Form auferlegte, so dass gleichfalls die Naturwahrheit darunter litt.

Nicht äusserlich sollen diese Gesetze der durch die Kunst reproduzirten Natur aufgedrängt, sondern so aus derselben heraus entwickelt werden, dass sie zugleich darin verhüllt sind und daraus hervorleuchten, nur dann entsteht aus dem Genuss des Kunstwerks die wundervolle, gemischte Empfindung, die darin liegt, in dem sprudelnd freien und scheinbar willkürlichsten Leben zugleich die durchgreifendsten und schönsten Linien wie in harmonischer Schwingung begriffen zu schauen.

Anmerkungen.

1) Siehe G. Semper, Stil Band II. Seite 533.

2) Dass die Mosaik des mittelalterlichen Italiens wirklich auf byzantinischer Importation beruht, beweist unter andern eine Stelle in der Chronik des Klosters M. Casino vom 11. Jahrhundert, die Tiraboschi in seiner »*Storia della Letteratura italiana*«, Tom. IV. p. 461, mittheilt und die hier theilweise folgen möge:

> *Et quoniam artium istarum* (Mosaik) *ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat, et studio hujus, inspirante et cooperante Deo nostro, hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque de monasterii pueris eisdem artibus erudiri.*

3) Tiraboschi führt folgende interessante Worte des Deutschen Radolphus Glabrus, der im 11. Jahrhundert schrieb, in obengenanntem Werke an (Tom. III. p. 468):

> *Infra millesimum tertio jam fere imminente anno contigit in universo pene terrarum orbe, praecipue tamen in Italia et in Galliis, innovari ecclesiarum basilicas. Licet pleraeque decenter locatae minime indiguissent, aemulabatur tamen quaeque gens christicolarum adversus alteram decentiore frui. Erat enim instar ac si mundus ipse excutiendo semel, rejecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret.*

4) In Betreff der zahlreichen anderen Sculpturen des 11. Jahrhunderts in Italien sei auf Werke verwiesen, wie *Cicognara, Storia della scultura*, *Crowe* und *Cavalcaselle*, Neue Geschichte der italienischen Malerei Bd. I, *Perkins, Tuscan sculptors etc.*

5) Das Portal dieser Kirche soll noch reich mit ornamentalen Sculpturen derselben Zeit des 12. Jahrhunderts, geschmückt sein. Ueber andere Kirchen des 11. und 12. Jahrhunderts mit Sculpturen siehe die kurzen Angaben in dem Werke: *Siena ed il suo territorio*, *Siena, Lazzeri 1862*, p. 135—137 und p. 152.

6) Ueber Niccolo Pisano's Werke siehe: *Vasari, vite scelte e annotate da Gaetano Milanesi, Firenze, Barbèra 1868*, p. 85—98.

7) Nach *Tigri, Guida di Pistoja e del suo territorio, Pistoja. Tip. Cino 1854*, p. 223, ergeben sich Name und Jahreszahl aus einem Dokument im Archiv des *patrimonio ecclesiastico* zu Pistoja, und befanden sie sich ehemals auch auf einer Emailinschrift an der Kanzel selbst.

8) Diese Reliefs besitzen, was Geschmack der Composition, Eleganz der Zeichnung und Studium der Antike betrifft, so viel Aehnlichkeit mit dem Relief der Kreuzabnahme über dem Hauptportal von S. Martino zu Lucca, dass möglicherweise auch dieses von demselben Guglielmo herrührt. Wenigstens ist es kein Werk Niccolo's, dem es bisher zugeschrieben wurde, sondern blos aus seiner Schule. (Siehe *Vasari, le vite scelte e annotate da G. Milanesi etc.*, p. 88 Anmerkung 2.) Wie alt übrigens das Motiv auch dieser vortrefflichen Composition sei, darüber siehe die Abbildungen bei Lübke, Geschichte der Plastik, S. 299, 328 und 448.

9) An dem Postament befindet sich folgende lateinische Inschrift: *Hoc in sarcophago nonquidem spernendo Henrici olim Lucenburgensis Comitis et posthac septimi ejus nominis Romanorum Imperatoris ossa continentur, que secundo post ejus fatum anno videlicet MCCCXV die vero XXV Sextilis Pisas translata summo cum honore et funere hoc in phano ad hunc usque diem collocata permansere.*

10) Ueber *Tino di Camaino* siehe *Siena ed il suo territorio, parte artistica*, p. 153 und 154.

Ein anderer Schüler Niccolo's, der dessen Stil bewahrte, ist nach Vasari Maglione, welcher in Neapel die Kirche S. Lorenzo baute und darin einige Grabmäler errichtete. Diese Kirche wurde von Karl I. von Anjou im Jahr 1266 gegründet, unter Karl II. 1324 vollendet. Ferner soll Maglione das Episcopat ebendort zu Ende geführt haben, welches 1272 von Karl I. begonnen und 1321 von König Robert vollendet wurde. Siehe *Vasari, le Vite scelte etc.*, p. 90 Anmerk. 4.

11) Wie am Grabmal des Errico Scrovegno hinter dem Altar in Madonna dell' Arena zu Padua vom Jahre 1321. Siehe *Burckhardt*, »*Cicerone*«, p. 569 f.

12) Proben solcher Allegorien siehe in der Sammlung »*Allegorie christiane pubblicate da Francesco Palermo*«, *Firenze 1856. Stampa Granducale.*

13) Siehe »*Mariotti, lettere perugine*«, *Perugia 1788*, p. 117.

14) Ueber die Baugeschichte des Palazzo del Podestà siehe das kleine, aber inhaltreiche Werk »*Curiosità artistiche di Firenze scritte dal Conte Luigi Passerini*«, *Firenze 1866.*

15) Der Architekt Camillo Boito macht davon folgende Beschreibung in seiner Broschüre: *Francesco Talenti 1866, Milano* p. 49:

Quattro colonne portano quattro archi acuti, agli angoli vi son quattro statuine in quattro nicchie, di cui gli archi trilobati piegano sul angolo retto, sopra gli archi si alzano quattro cuspidi, ornate in mezzo di una rosa rotunda a trafori e, sulle pendenze, di foglie arrampicanti, a piedi delle cuspidi slanciansi quattro pinacoli a controffortini, lunghi, sottili, nel centro una specie di gabbia a due fori in ogni lato, con otto cuspidette molto acute e otto pinnacolini in giro, coperta da una guglia piramidale, compie il coronamento del ricco ciborio. Nell' interno le volte s'incontrano in forma acutissima. I capitelli sono un misto di foglie di vigna, di volute ioniche, di teste romane e di intagli tedeschi, mentre il resto dell' ornamento scolpito e quasi classico, e la sagoma e l'intarsio e il mosaico tutto cosmatesco.

16) Andere gothische Baumeister des dreizehnten Jahrhunderts waren die beiden Dominikanermönche Fra Ristoro von Campi, gestorben 1283 zu Florenz, und Fra Sisto von Florenz, gestorben 1289 zu Rom. Sie begannen den Bau von S. Maria Novella in Florenz. Ueber die Geschichte dieser Kirche möge hier ein kurzer Auszug aus dem handschriftlichen Werke »*Roselli, le chiese di Firenze*« folgen, das sich in der Marucelliana befindet.

1203. Gründung des Dominikanerordens und Bestätigung durch Onofrio IV. Der Orden erhält ein Kloster bei Ripoli auf der Strasse von Florenz nach Arezzo.

1216. Die Klosterbrüder erhalten die Kirche S. Pancrazio, hierauf S. Paolo zum Sitz.

1221. Sie erhalten Maria della Vigna, so genannt, weil an dem Ort, wo sie stand, ehemals Weinpflanzungen waren. Die Familie Tornaquinci verzichtet auf einen Theil Landbesitz an dieser Stelle zu Gunsten der Klosterbrüder.

1244. Letztere erhalten vom Florentinischen Volk die Piazza vecchia an derselben Stelle.

1279. Auf Antrieb des Priors Fra Aldobrandini Cavalcanti wird die neue Kirche gebaut und der Grundstein dazu vom Cardinal und Legaten Nicolo's III., Latino degli Orsini, gelegt. Die grösste Länge des Klosters toskanische Braccien 168, Länge des Querschiffs Br. 106, Breite der Langschiffe Br. 46.

Die Tornaquinci geben ausser dem Boden auch noch ein bedeutendes Kapital, die Minerbetti erbauen ein Kreuzgewölbe mit den vier Pfeilern, die Bordoni den Pfeiler mit dem Weihbecken, die Ricci die Mauer der Façade, welche durch Leon Battista Alberti zum Theil ausgeschmückt wurde. Von dem Façadenschmuck bestritten die Valdesi die Kosten bis zum Gesims, Bernardo Rucellai das Hauptportal und Giovanni Rucellai das Uebrige. Die Sakristei und der Capitelsaal wurden nach den Zeichnungen von Fra Jacobo Nipozzano gebaut, erstere von Meinardo Cavalcanti, letzterer von Mico Guidalotti. Den Glockenthurm errichtete die Familie Salterelli. Ebenso wurden die Klosterhöfe von verschiedenen Familien bestritten.

Die obengenannten Mönche betheiligten sich auch am Bau des Palazzo del Podestà.

17) Denn ohne Zweifel ist der in Pistolesischen Urkunden 1287 genannte Andrea di Puccio d'Ognabene identisch mit dem 1316 arbeitenden Andrea di Jacopo d'Ognabene. Puccio ist Abkürzung von Jacopuccio.

18) Die beiden genannten Senesen Agnolo di Ventura und Agostino di Giovanni waren noch mehr als Architekten denn als Bildhauer thätig. Agnolo di Ventura erbaute 1325 die Porta de Tufi, 1327 die von S. Martino zu Siena wo er auch am Palazzo pubblico arbeitete, 1334 und 1336 baute er Befestigungen in Grosseto und Massa nelle Maremme. Agostino di Giovanni vollendete 1331 die von Bettino Salvucci begonnenen Wölbungen des Palazzo pubblico in Siena, 1332 verschiedene Kapellen in der »schönen Pieve von Arezzo, 1339 stellte er zu Siena den Thurm del Mangia, den Palazzo Sansedoni und die Wasserleitung der fonte gaia her. Ein anderer senesischer Meister aus Giovanni's Schule war Simone di Ser Memmo, 1348 machte er die Silberfigur des heil Jacob für den gleichnamigen Altar zu Pistoja. In demselben Jahr ist er Oberbaumeister des Gemeindepalastes von Pistoja. Für die Façade des Doms von Siena macht er einen heil. Michael in Mosaik, 1360 ist er Oberbaumeister der Cappella di Piazza in Siena, für welche er eine Bronzesäule giesst, und beaufsichtigt er die Herstellung von Brunnen und Wasserleitungen in Siena. 1369 reparirt er die Gemeindeglocke und Thurmuhr von Siena.

19) Siehe das Werk »*Il Duomo di Orvieto*« von *Lodovico Luzi. Firenze, Lemonnier, 1866*, p. 328, 341 f., 348, 349.

20) Siehe »*Ciampi, La sagrestia de' begli arredi*« etc.

21) Im Betreff der senesischen Künstler, die hier Erwähnung fanden, siehe »*Siena ed il suo territorio, parte artistica*«, p. 135—141 und p. 151—155, sowie die Publication desselben Gelehrten, Gaetano Milanesi: »*Documenti sulla storia dell' arte senese*«. Vol. I.

22) Nach Cicognara führte er auch verschiedene Werke in Florenz aus, und arbeitete er nicht nur in Marmor, sondern auch in Gold und Elfenbein.

23) Siehe *Burckhardt*; »*Cicerone*«, p. 574.

24) Siehe »*Cicognara, Storia della scultura*«. Vol. I p. 457 — 460.

25) Giotto lebte von 1276 bis 1337. In Betreff des Baues des von ihm entworfenen Thurmes werden folgende unveröffentlichte Notizen nicht uninteressant sein:

1334. Giotto ist Oberbaumeister des Doms und legt den Grundstein zum Thurm.

1336. Giotto stirbt. Taddeo Gaddi führt den Bau weiter.

1353. Der Thurm wird von Pietro Mari gedeckt. Man versucht ein Bindemittel für die Inkrustation und setzt die Fenster ein. Neri di Fioravante und andere übernehmen Arbeiten am Campanile. Die Treppe, welche ursprünglich rund sein sollte, wird viereckig gemacht.

1356. Wird noch am Campanile gearbeitet.

1357. Wird Inkrustation befestigt. (Domarchiv.)

26) Andrea Pisano lebte von 1270 bis nach 1349. Perkins setzt seinen Tod irrthümlich in das Jahr 1346. Näheres über seine Wirksamkeit siehe in Vasari. Weniger bekannt dürfte sein, dass er 1347 eine Statue der Madonna von Marmor, die er in Pisa hergestellt hatte, nach Orvieto kommen liess, um dort damit die Façade zu schmücken. Auch bemalte er diese Statue mit Gold und Blau, in der Zopfzeit wurde sie jedoch broncefarben angestrichen. Zwei Engel, wozu Andrea ebenfalls den Auftrag erhielt, führte er nicht aus, sondern es blieben die des Lorenzo Maitani an der Façade. Im Jahre 1349 wird auch Andreas Sohn,

Nino, in den Dokumenten des Domarchivs als für die Façade arbeitend erwähnt (Siehe *Luzi*, *il duomo di Orvieto etc.*, p. 362)

27) Am Silberaltar in Pistoja wurden im Laufe der Zeit noch folgende Arbeiten unternommen:

1348—53 Simon di Ser Memmo von Siena macht die Silberstatue des heiligen Jacob. Siehe oben

1386 Pietro di Arrigo tedesco macht vier Statuetten und andere silberne Ornamente

1387. Derselbe macht einen Baldachin für das Tabernakel der Figur des heil. Jacob

1390. Derselbe macht eine Annunziata mit dem Engel

1394. Nofri di Buto von Florenz und Attobraccini von Pistoja machen mehrere Silberfiguren; dieselben sollen nach einer Zeichnung des Malers Giovanni Christiani von Pistoja Veranderungen am Altare treffen.

1409. Ser Niccolao di Ser Guglielmo, Piero di Giovanni, Leone di Matteo Ducci und Attobraccini, sämmtliche von Pistoja, machen vier Doctoren und vier Evangelisten.

1456. Pietro d'Antonio di Pisa macht zwei Propheten (siehe Tigri und Ciampi)

Ueber das Baptisterium zu Florenz wird der Inspektor der florent Academie, Cavalucci, nächstens eine Monographie herausgeben.

28) Auch über Orcagna siehe Vasari; hier soll nur Einiges ergänzt werden. Er lebte von 1329 bis 1368 (vergleiche dagegen Perkins), denn in diesem Jahre nennen ihn die Urkunden zum letzten Male und zwar als schwer krank. Nicht von ihm, sondern von Simone di Francesco Talenti wurden im Jahre 1378 die Füllungen der Fenster von Orsanmicchele hergestellt. Keine der Figuren

der Loggia dei Lanzi ist von ihm und wahrscheinlich hat er zu der Loggia selbst auch nicht einmal den Entwurf geliefert, da sie erst acht Jahre nach seinem Tode, d. h. 1376, unter der Leitung von Benci di Cione aus Como und Simone di Francesco Talenti begonnen wurde, welche, aus ihren andern ehrenvollen Aufträgen zu schliessen, zu den bedeutendsten Architekten des 14. Jahrhunderts gehörten.

Orcagna war früher Maler als Bildhauer und wurde erst 1352 in die Zunft letzterer aufgenommen, wie aus folgendem, unveröffentlichtem Dokument hervorgeht:

Liber Matricolarum artis Magistrorum lapidis Andreas Cionis vocatus Arcagnolus pictor populi Sancti Michaelis de Visdomnis juravit et promisit dicte arti pro quo fideiussit Nerius Fioravantis Magistri in MCCCLII indictione sexta die XX ottubris. (Centralarchiv.)

Von 1358 bis 1362 macht und leitet Orcagna Mosaikarbeiten an der Domfaçade von Orvieto (siehe *Luzi, Duomo di Orvieto*, p. 364—370). Als Monogramm kennzeichnet er sich auch an seinem Tabernakel in Orsanmichele.

Orcagna hatte mehrere Brüder, welche alle als Architekten, Steinhauer oder Maler mit ihm zusammen am Dombau beschäftigt waren.

Ihre Namen sind Jacopo, Matteo, Ristoro und wahrscheinlich Nardo.

Ueber seinen Vater Cione wissen wir Nichts. Er ist weder mit dem Vater Benci di Cione's, noch mit jenem Ghiberti's zu verwechseln, der wenigstens ein Menschenalter jünger war.

* 29) Alberto Arnoldi, der 1359 mit Francesco Talenti zusammen capo maestro des florentiner Dombaues war

(Domarchiv), stellte in den Jahren 1358—64 mit seinem Gehulfen Alesso die Madonna mit dem Kind und daneben zwei Engeln mit Kandelabern in der Loggia del Bigallo her Von demselben Meister ist das Relief der Madonna und dem Kind uber der Thure, die zu dem obern Stockwerk des Bigallo führt. Während er in den Freistatuen noch in pisanenischer Tradition befangen erscheint, nähert sich das Relief dem Stil des Orcagna.

Die Erbauung des Bigallo wurde fälschlich bisher (auch noch von Perkins) nach Vasari's Angabe dem Niccolo Pisano zugeschrieben, während dessen Architektur erst vom vierzehnten Jahrhundert stammt Da die Geschichte dieser Loggia noch wenig bekannt ist, moge hier ein Auszug darüber aus dem bereits erwähnten Werke Passerinis folgen:

1326 Zweigte sich die Compagnia di Sta Maria della Misericordia von den Laudesi (mildthätigen Brüdern) von Or S Michele ab

1348 Nach der Pest erorbten sie von Giovanni d'Albizzi einen Platz, wo sie eine Kapelle zu errichten beschlossen

1352 Erhielten sie vom Volk von Sta Reparata ein Grundstück, wo sie eine Loggia zu erbauen beschlossen, um Findelkinder auszustellen Sie beginnen den Bau Der Baumeister ist unbekannt

1358. War die Loggia vollendet Franc Petrucci von Siena macht das Eisengitter.

1359—1364 Alberto d'Arnoldo macht die Statue der Jungfrau

1361 Die andere Madonna in Relief

1363. Die Maler Nardo und Bartolomeo malen die Wölbungen aus

1363 Tafelbild von Ambrogio, 1512 ersetzt durch eines von Ridolfo Ghirlandajo.

1386 Piero Gerini und Ambrogio Baldesi bemalen die Aussenseite der Loggia.

1425. Malen Giunto und Rosello an den Wölbungen.

1436 dito Donnino. — (1760 wird das Innere übertüncht) Cosimo vecchio brachte die Compagnia als Protektor durch schlechte Verwaltung herunter.

1489. Wird sie wieder eröffnet, Beschützer werden ausgeschlossen.

1445. Werden die zum Theil noch bestehenden Fresken der Aussenseite von Ventura di Moro und Rosello di Jacopo di Scolaio Franchi gemalt, nachdem die alten in einem Brande vom 23 Juli 1442 zu Grunde gegangen waren.

———









